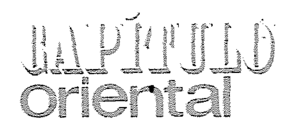
Rodríguez Gorrilla

CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA

CAPÍTULO oriental 13

la historia de la literatura uruguaya





la historia de la literatura uruguaya

Este fascículo ha sido preparado por la profesora Sra. Magda Olivieri, revisado por el Dr. Carlos Martínez Moreno y adaptado por el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina.

CAPITULO ORIENTAL presentará semanalmente, en sus treinta y ocho fascículos, la historia de la literatura uruguaya. El conjunto abarcará un panorama completo, desarrollado en extensión y en profundidad, de las obras más representativas de la producción literaria nacional, desde la Conquista y la Patria Vieja hasta nuestros días. El lector podrá coleccionar el texto ilustrado de estos fascículos para contar con un volumen completo al cabo de su publicación; simultáneamente, separando las tapas podrá disponer de una valiosa iconografía de la historia del país.
Los libros que acompañan a los fascículos formarán la "Biblioteca Uruguaya Fundamental".

13. Herrera y Reissig - El modernismo

Julieta de la Fuente de Herrera y Reissig, esposa del poeta.

HERRERA Y REISSIG; EL MODERNISMO

I – LA VIDA DEL POETA

Los ascendientes de Julio Herrera y Reissig se establecen en nuestro país en 1727; constituían una de las familias patricias de más prestigio público. Julio Herrera y Reissig, sexto hijo del matrimonio formado por Manuel Herrera y Obes y Carlota Reissig, nace el 9 de enero de 1875 en una de las tan características casas señoriales del Prado. En este soleado lugar apacible transcurren los primeros siete años de su vida. El niño, por otros conceptos afortunado, trae sin embargo un particular signo de desgracia: una grave enfermedad congénita del corazón, que a los cinco años hace su primera crisis y que lo condenará por vida a sobrellevar una salud frágil, siempre necesitada de especiales cuidados.

Las deudas que Manuel Herrera y Obes debe pagar a causa de la quiebra del Banco Herrera Eastman, obligan a la familia a vender la casa del Prado y mudarse a la calle Mercedes. Se salvan, sin embargo, de la angustia económica, cuando Manuel Herrera es nombrado Director de las Clases Pasivas. En estos momentos comienza la educación escolar de Julio, la cual se realiza sucesivamente en el Colegio Lavalleja, en la institución salesiana Colegio Parroquial del Cordón, en el Sagrado Corazón a que da origen el antedicho colegio, y finalmente en el Colegio San Francisco. Sus estudios son los comunes en la época para los niños de las altas clases sociales: Castellano, Aritmética, Latín, Geografía, Historia, Religión, Caligrafía, etc. No es un alumno que descuelle, si bien a fin de año rinde sus exámenes sin dificultad.

En 1890 su tío, Julio Herrera y Obes, es electo Presidente de la República y Julio goza placenteramente de su brillante posición social. Es joven, hermoso, ocurrente, conversador; su inteligencia ágil se manifiesta en réplicas ingeniosas, alegremente irónicas.

Se le concede un puesto en la Alcaidía de Aduana, cargo al que renunciará dos años más tarde por considerarlo de escasa jerarquía y porque, en realidad, no tiene ningún apremio económico.

La desgracia de una muerte hiere a la familia Herrera: Rafael, el renguito de carácter dulce y tranquilo, muere en 1891; la profunda pena de Julio al perder a su hermano halla el camino del poema donde, en versos desmedrados, aparece el acento sincero del adolescente que sufre y se pregunta:

> "Caigo en lágrimas sobre mi tristeza,
> tú te marchaste con ritual belleza.
> ¿Por cuáles soledades vas ahora
> que te llama mi llanto a toda hora
> y no responde tu palabra suave?"

Poco después lo ataca gravemente la tifoidea; cuando mejora, va a pasar la convalescencia a la estancia del Coronel José Villar, en Salto, donde gusta plenamente la belleza del campo.

En 1895 es nombrado Secretario de la Inspección Nacional de Instrucción Primaria, cargo al que renuncia también dos años después,



Manuel Herrera y Obes y Carlota Reissig de Herrera y Obes, padres del poeta.

pero en circunstancias distintas a las de su primer renuncia: al ser sustituido el Director, Doctor José P. Massera, por el Sr. Abel J. Pérez, Julio Herrera, en gesto de delicadeza, presenta su renuncia, dado que el cargo de Secretario es de los denominados "de confianza". Para gran sorpresa suya, la renuncia es aceptada: ha cambiado la posición de los Herrera desde el punto de vista político, desde que el Presidente Cuestas es anti-herrerista. Julio Herrera, indignado, hunde entonces "la pluma hasta el mango" escribiendo **Cosas de Aldea,** sin publicarla, solamente para que ahora su cólera, como antes su dolor, encuentre el camino de la palabra escrita. Dirigiéndose a imaginarios lectores, estampa estos conceptos dictados por el orgullo y el desprecio:

"Ha hecho bien, perfectamente bien, el señor Pérez.

El Dios-Pan es hoy Todopoderoso, y el señor Pérez, que ha aprendido a odiar el hambre pasándola, no es tan corto de ingenio para no saber halagar al patrón de todas las hambres que existen hoy en nuestro país. El haberse mostrado huraño y descortés con un Herrera es simplemente hacer méritos..."

Con el tiempo absolutamente libre, dedica largas horas a la lectura y publica por primera vez, según indica Roberto Ibáñez, el 10 de enero de 1898, en el periódico contrario a Cuesta, **La Libertad,** un soneto titulado **La Dictadura.**

El 14 de abril de este mismo año aparece en **La Razón** su poema **Miraje,** precedido de un elogio del crítico Samuel Blixen. El tono del poema puede advertirse en esta estrofa:

> "Surge la luna como de un nido
> de auroras blancas como alabastro,
> como la Venus de un mar dormido,
> como un ensueño de amor florido,
> que tiene un ala prendida a un astro"

Posteriormente, Julio Herrera, recordando esta publicación y los conceptos vertidos por Blixen a su respecto, dirá en **Razones Literarias:** "...me élancé (no hallo el término en español) publicando... una poesía cordilleresca, **Miraje,** la cual de golpe me hizo célebre, lla-

mándoseme genio por los críticos oficiosos, imaginación hugoniana y otros desatinos igualmente agradables, que me hicieron crecer como dos tacos..."

A pesar del buen humor tan característico de Herrera, aplicado en este caso a su propia obra y a su crítico, hay que agregar que Blixen supo vislumbrar, a través de un poema que indudablemente tenía defectos, al poeta que podía llegar a ser Herrera. Blixen descubrió en este "poeta de veinte años", "muchas y valiosas condiciones: frescura de inspiración, espontaneidad admirable, novedad en las ideas". Y Herrera, el poeta de la imagen admirable, de la metáfora difícilmente igualada por su esplendor verbal y por su poder de sugerencia, también está entrevisto, aunque con cierto sorprendido temor, por el crítico que se siente llevado a admirar las "imágenes que sorprenden por lo felices", y a disculpar las que sorprenden por lo arriesgadas en virtud de la influencia de "los maestros del decadentismo" sobre "las inteligencias jóvenes" que, en su afán de originalidad, caen en lo que podría llamarse la "epilepsia de la metáfora".

En estos momentos se publica también el extenso y reiterativo "Canto a Lamartine" y los poemas "A Castelar" y "A Guido Spano", poemas de tono romántico, engolado, nacidos de una admiración un poco ingenua; todos ellos muestran claramente que el poeta aún no ha encontrado su voz.

Estimulado por estos éxitos, inicia la publicación de **La Revista,** un quincenario que, dirigido y administrado por él, aparecerá desde agosto de 1899 hasta julio de 1900, a lo largo de veintidós números. Figuran entre las varias publicaciones del propio Herrera impresas en **La Revista, La Musa de la Playa, Holocausto, Wagneriana,** etc., a lo que deben agregarse también publicaciones en prosa como **Programando, Conceptos de crítica,** etc.

En 1899, la familia Herrera se traslada a la calle Cámaras 96; allí la enfermedad cardíaca de Julio, ya bien determinada desde el punto de vista médico como una insuficiencia del ventrículo izquierdo, que intermitentemente empuja en las crisis de "asma", eufemismo familiar de las taquicardias, experimenta una crisis tan terrible que el poeta es desahuciado. Años más tarde, él mismo aludirá a este ataque cardíaco y a su inesperada mejoría, relacionando estos hechos con la asunción definitiva de su mundo poético:

—"¿Queréis saber de mi amistad primera?— Pues bien, fue con la muerte. Mi vocación por el arte se me reveló de golpe frente a esa enlutada. Y también, a qué ocultarlo, mi vocación por la Vida. Curé de un susto, debéis saberlo..." "Mi lecho bailaba el cake



Julio saliendo de la Torre de los Panoramas. Fotografía tomada de la revista "Caras y Caretas".





En una reunión familiar en noviembre de 1909 y con su tío, Julio Herrera y Obes, el 2 de febrero de 1907.

walk..." "La ciencia dijo: no salva, no puede salvar. Tiene un corazón absurdo, metafórico, que no es humano. Como lo oís, fatalmente desarrollado el órgano del amor... me moría... cosa inaudita..."

Agrega luego que la muerte lo llama: "¡Oh ven —me dijo— abriéndose de lujuria la dama tétrica! Yo te esperaba: ¡soy tuya!"

"Pero al verla sin dientes, tan angulosa, me volví fumando un cigarrillo".

Su buen humor, capaz de bromear aun a expensas de una enfermedad que sigue amenazándolo, insinúa que rechaza la muerte por su fealdad; y esta visión le revela definitivamente su vocación por la belleza, por el arte que trasciende la muerte, en intemporal hermosura.

En estos momentos centra su atención en escritores modernistas y, apartándose del romanticismo que comprueba en el **Canto a Lamartine**, trabaja de acuerdo a las nuevas tendencias literarias. Puede observarse esta evolución en el poema **Holocausto**.

Para calmar las taquicardias, extremadamente frecuentes y dolorosas, usa, por indicación médica, la morfina. Echa mano a ella para aliviar su disnea, no para estimularse como creador.

En 1900, el escritor uruguayo Roberto de las Carreras publica **Sueño de Oriente**, donde se vierten conceptos ofensivos para la mujer uruguaya. El libro, que provoca un verdadero escándalo, le vale la admiración de Julio Herrera y Reissig. En **La Revista**, analiza el texto y ensalza al autor colocándolo muy por encima de lo que llama "el rebaño burgués de nuestros literatos". En cuanto a las indignadas críticas que **Sueño de Oriente** levanta entre los montevideanos, opina que "Roberto de la Carreras ha armado su libro para que millones de verdugos lo arrojen al fuego, como antiguamente en la India se enfloraban las mujeres destinadas al sacrificio".

No se necesitaba otra cosa para que el autor de **Sueño de Oriente** se hiciera presente en casa de Julio Herrera y entablara con éste una estrecha amistad. Roberto de las Carreras, con sus ideas anárquicas regadas con champagne en el "Hôtel des Pyramides", con su encendida prédica del amor libre, ofrecía al poeta uruguayo el atractivo de una avasalladora personalidad y el prestigio de su reciente retorno de Europa, de donde había traído refinados, extraños y chocantes ecos de **dandysmo** que provocaban indignación y estupor entre los azorados habitantes del Montevideo novecentista. Ambos pensaban que había que enrostrar a estos montevideanos la clara noción de



J. H. y R. con Julieta de la Fuente en la casa familiar de Buenos Aires 124.

¿QUIEN LO DIJO ANTES?

Una encendida disputa sobre precedencias —o prioridades cronológicas— se planteó en 1912, cuando Rufino Blanco-Fombona, escritor venezolano, publicó y prologó en edición de Garnier, en París, Los peregrinos de piedra, *de Herrera y Reissig.*

Afirmó allí Blanco-Fombona que en los sonetos de "Los doce gozos", de Los crepúsculos del jardín, *Leopoldo Lugones había puesto en circulación, "imprimiéndoles sello y nombre, todas las novedades de Herrera y Ressig".*

El publicista hispano-uruguayo José Pereira Rodríguez dio a conocer ese mismo año, en son de encarnizada respuesta, un folleto que agredía desde el título: Una audacia de Blanco-Fombona. *En tal libelo sostenía que, aunque publicado como libro en 1905,* Los crepúsculos del jardín *se integra con poemas que aparecieron sueltos, en revistas, varios años antes. Los sonetos de* Los éxtasis de la montaña, *de Herrera y Reissig, fueron conocidos entre 1900 y 1904. Hay sonetos de* Los crepúsculos *que vieron la luz antes: uno, "El pañuelo" en la revista de Rodó (Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales) el 10 de agosto de 1897; "Los doce gozos" en La Quincena, de Buenos Aires, en 1898. Por esos tiempos, Herrera y Reissig estaba aún en el aura romántica de su* Canto a Lamartine.

Horacio Quiroga, gran admirador de Lugones, escribió años después (1925) en "El Hogar" de Buenos Aires, a favor de la precedencia de Lugones. Cuando asistió a un congreso extra-literario en Montevideo, en marzo de 1901, Lugones estuvo en el Consistorio del Gay Saber y, a pedido del grupo acaudillado por Quiroga, grabó —en una casa del ramo— unos cilindros fonográficos, con poemas que aparecerían cuatro años más tarde en Los crepúsculos del jardín. *Eso fue lo que dejó al grupo del Consistorio, además de un sobretodo (olvidado) que luego, y por el resto de su corta vida, usó Federico Ferrando.*

La prioridad cronológica en el modo simbolista (o modernista) parece, pues, acreditable a Lugones. Pero, como dice Guillermo de Torre, Herrera y Reissig fue en definitiva más fiel a ella, y la llevó hasta consecuencias más extremas.



Fumando cigarros de opio según los preceptos de Thomas de Quincey.

su chatura y de su vulgaridad, para inspirarles, si fuera posible, el horror de su mediocridad burguesa. Para esta cruzada educadora nada mejor que escribir un libro en colaboración, donde toda la tontería ambiente quedara claramente consignada y, por ende, demostrada. Pensaban recurrir incluso, por medio de alusiones tan directas como fuera posible, a casos concretos de estupidez ejemplar. De paso, se divertirían viendo cómo hacían temblar la ciudad.

Los títulos, todos ellos muy sugerentes, acuden profusamente: ¡hay tantas formas de nombrar la tontería, y más aún, la barbarie! La obra bien puede llamarse **Los nuevos Charrúas,** o tal vez convenga atenuar algo la impresión que pueda producir el título y nominarla **Parentesco del Hombre con el Suelo,** ya se encargará el contenido de explicitar lo que ese parentesco implica; o también puede titularse, dándole a la necedad un vuelo filosófico, **Tratado de la Imbecilidad del País según el sistema de Herbert Spencer.** La empresa es ambiciosa porque con este libro "la toldería de Montevideo", "la aldea", "Tontovideo", será sacudida hasta sus cimientos. Y como la estupidez no tiene fin, escriben innumerables páginas de las que, sin embargo, no llegan a publicar nada más que una brevísima condensación de fragmentos, incluída por Julio Herrera, en 1902, en el **Epílogo Wagneriano de la política de Fusión,** dirigido a su amigo Oneto y Viana:

. . ."anclado lejos de la costa atávica, libre por excelencia de la cureña aborigen, sin la mochila disciplinaria del palaciego pedestre, me arrebujo en mi desdén por todo lo de mi país y a la manera que el pastor tendido sobre la yerba, contempla con ojo holgazán correr el hilo de agua, yo, desperezándome en los matorrales de la indiferencia, miro, sonriente y complacido, los sucesos, las polémicas, los volatines de la maroma, el galope de la tropa púnica por la llanura presupuestívora, el tiempo que huye cantando, los acuerdos electorales, las fusiones y las escisiones, Carlos amigo. . . Yo no sé qué será de mí, rendido de soportar la necedad implacable de este ambiente desolador. . ."

Por supuesto que hay una juvenil y estrepitosa rebeldía contra el medio; pero estos desplantes son la forma extrema de exteriorizar una sensibilidad lastimada y hasta un pensamiento serio que, con un tono de reflexión madura, aparece en otros momentos de la obra de Herrera y Reissig. Así, en **Conceptos de Crítica** manifiesta la necesidad de comprender y tolerar, de no encasillarse en prejuicios que suelen no tener otra validez que la del error o la verdad relativa:

"La Tolerancia es el saludo de la inteligencia a lo desconocido. Tolerar es amar lo que se acerca y es acercarse a lo que viene. Nadie puede ser juez de lo que sólo puede ser juzgado por la posteridad, y quien dice relatividad tropieza sin querer con lo infinito".

"¿Qué es el gusto sino una cantidad de alucinación, que entra por los sentidos, educados por tal o cual época, y lacrados por convencionalismos más o menos efímeros que se desmienten unos a otros a cada paso, invocando el nombre de Verdad?"

Desde estos pensamientos, que tanto pueden aplicarse al "gusto" como a las costumbres y a la moral, un grupo de jóvenes entre los que se encuentra Julio Herrera, trata de despertar a Montevideo, "Tontovideo", encerra-

do en sus prejuicios elevados a la categoría de verdades incontrovertibles.

Herrera no fue ni "el loco Julio", ni el joven demoníaco, ni el extravagante, ni el vicioso que creyeron ver en él muchos de sus contemporáneos; prueba suficiente de que no lo fue, nos proporciona su obra. Padeció, sí, la situación, exacerbada hacia el 900, y expresada a veces en forma por demás chocante, del intelectual americano que se siente inmerso en una realidad que contradice su formación cultural de neta filiación europea. Este hecho le lleva a vivir en un desacomodo permanente entre las propias aspiraciones y lo que el entorno vital ofrece. De aquí el sentido, al mismo tiempo de refugio y de baluarte para la lucha, que tienen los cenáculos en esta época; aludiendo a la Torre de los Panoramas, expresará Herrera: "nos encontrábamos lejos del mundo, en un rincón dichoso del ideal y del arte divino..." "Soñábamos largamente... inmensamente... tenebrosamente; y, en forma más directamente agresiva, un cartel de la Torre ordena: "Prohibida la entrada a los uruguayos".

En febrero de 1904, Herrera conoce a quien será su esposa: Julieta de la Fuente. En esta época se ubica su viaje a la ciudad de Minas; el paisaje de esta región parece haberlo impresionado hondamente, hasta el punto que expresa en su **elogio**:

"Minas ¡A ti mis lágrimas de entusiasmo y mis suspiros de fervoroso culto; a tí, reveladora a mis ojos de una realidad poética que embriaga mi espíritu con fresco olor a tomillo y a hinojos de la Biblia y la Odisea y cuya sombra alucinará para siempre mis evocaciones aterciopeladas de agreste sencillez y plácido esparcimiento!"

Trascribimos este breve fragmento porque al buscar, fuera de las lecturas de origen europeo, un paisaje para la inspiración de la poesía eglógica de Herrera, sólo encontramos las primeras visiones de la naturaleza, deslumbramiento infantil más que nada, de la quinta del Prado; luego la estada en la estancia de Salto, y esta visión del paisaje de Minas que parece haber sido la impresión más permanente y profunda que pueda vincularse a este costado de su poesía.

En setiembre de 1904 sale por primera vez del Uruguay; no va rumbo a la tan añorada Europa; va, simplemente, a Buenos Aires, para trabajar como Jefe de Archivo en el Censo. Permanece hasta febrero de 1905 y todo ese tiempo continúa trabajando en su obra poética. Dotado de un proverbial don de simpatía, bien pronto hace amigos, y también algún enemigo, como el que le valió su artículo humorístico **Contra el Censo**.

Manuscrito de "El simbolismo oriental", de Rubén Darío, donde se analiza la poesía de J. H. y R.

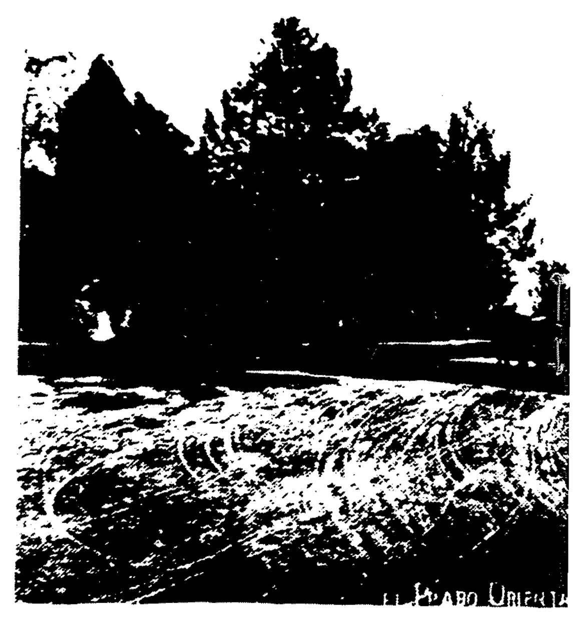
HERRERA Y REISSIG: VIDA Y OBRA 81

FACSIMIL DE "LA CENA"

Facsímil de "La Cena".



Con su gato Helofernes, en la Torre de los Panoramas. Dibujo de Vicente Puig (1902).



Entrada en la casa donde nació J. H. y R.

Vuelto a Montevideo, escribe para distintos periódicos. En abril de 1906 se produce, estrepitosamente como no podía ser menos, la ruptura con Roberto de las Carreras. La causa es la discusión por la propiedad de una imagen: dice Herrera en el poema **La Vida:**

"Cuando al azar en que giro
me insinuó la profetisa
el relámpago luz perla
que decora su sonrisa"

y de las Carreras en su folleto **En onda azul:**

"Un no sé qué de vívido en sus ojos fundiéndose en el relámpago nevado de la sonrisa".

La imagen en definitiva pertenecía a Herrera, pero de las Carreras se niega a reconocerlo; sobreviene la polémica, el insulto fácil e hiriente, y ambos se separan definitivamente, lo cual no obsta para que Teodoro Herrera y Reissig, hermano del poeta, afirme: "Fue Roberto de las Carreras, sin duda alguna, el poder personal y espiritual más influyente que sufriera Julio en su corta y fecunda vida de escritor"; y no obsta tampoco para que, muchos años después, viviendo de las Carreras en el hogar de su hijo, sintiera atravesar su larga y sombría locura por el recuerdo del amigo muerto, al que decía estar esperando durante largas horas, al final de las cuales manifestaba su dolorida extrañeza por la forma en que ahora le espaciaba sus visitas.

En 1907, Herrera se siente tentado nuevamente por la aventura de la publicación de una revista; nace así **La Nueva Atlántida,** "revista superior de altos estudios" de la que sólo llegan a publicarse dos números.

El 7 de julio de 1907 muere Manuel Herrera y Obes; la situación económica de la familia, ya precaria desde hace unos años, se vuelve más difícil. Esto hará que Julio conozca en los últimos años de su corta vida la penuria de ser un poeta que intenta vender vinos, que corretea seguros para "La Uruguaya", que aspira a un cargo de cónsul.

La familia abandona la casa de la Torre de los Panoramas y pasa a vivir en la calle Washington.

El 22 de julio de 1908, el poeta se casa con Julieta de la Fuente; con ella comparte una breve felicidad hogareña. Pero las desgracias se precipitan: pocos días después de su matrimonio muere su madre, meses antes ha fallecido su hermana Luisa; y otro de sus hermanos, Alfredo, presa de una mansa e incurable locura, hace ya muchos años que deambula como una sombra alrededor de Julio y se asoma desnudo al mirador y a la azotea de la Torre.





El poeta en su madurez.

Acuciado por el problema económico, insiste en sus solicitudes del cargo de cónsul; pero el nombramiento no llega, hecho que ya en parte había previsto el poeta en su misma solicitud.

..."No sé que me dice el corazón de oscuro y negativo, como la sentencia infernal de Dante; pero, conste en el peor de los casos, que a mí no me han hecho sino que soy; que es más lo que merezco que lo que he pedido; y que siempre daré más de lo que se me ha dado..."

Son estos últimos tiempos, muy dolorosos para el poeta; su enfermedad, que se ha agravado desde 1909, le aqueja ahora continuamente, inmovilizándolo en cama; su familia se ha dispersado poco a poco de la casa familiar, al azar de muertes y nuevos hogares; ha llegado a conocer lo que de sórdido y humillante tiene el problema económico. Por fin parece abrirse una ligera esperanza con su designación, el 10 de febrero de 1910, para el cargo de Subarchivero-bibliotecario del Departamento Nacional de Ingenieros; pero, ya muy enfermo, no puede concurrir a desempeñarlo. Sigue sin embargo trabajando en su obra poética, **Berceuse Blanca** ocupa su tiempo hasta muy pocos días antes de su muerte ocurrida a los treinta y cinco años de edad, el 18 de marzo de 1910. En sólo trece años ha escrito la totalidad de su obra: **Los Parques Abandonados** (1902-1908); **Los Éxtasis de la Montaña** (1904-1907); **Sonetos Vascos.** (1908); **Las Clepsidras** y **La Torre de las Esfinges** (1909).

II – EL POETA Y SU OBRA

En cuanto a la ubicación de Herrera y Reissig en el modernismo, expresa Anderson Imbert en su "Historia de la Literatura Hispanoamericana": "Los diez años de producción poética de Julio Herrera y Reissig son como un redondo espejo donde se refleja de pies a cabeza la figura del modernismo. Agrega luego que si bien Herrera parte de un estilo colectivo derivado de sus lecturas, en especial de los poetas franceses del siglo XIX, le es propio el haber descubierto en sí mismo "una prodigiosa fuente de metáforas", hasta el punto de que "no hay en nuestra poesía otro ejemplo así de **ametralladora metafórica**". Pero no es solamente la cantidad sino la calidad de las metáforas de Herrera, en las que alcanza su culminación el prodigioso don verbal que le caracteriza. Así, para señalar un cambio de expresión en una fisonomía, que corresponde a una conmoción interior, escribe:

"Y hubo en tu místico perfil un pleno
desmayo de crepúsculos lunares"

(**La Novicia**).

Aparece la metáfora impresionista, es decir la que se relaciona con impresiones todavía muy ligadas a las cosas que la provocan: "Subía la montaña al son del doble// la mancha oscura de un cortejo aldeano", y la metáfora expresionista, henchida predominantemente de la vida subjetiva del poeta, en cuyo caso, además de la impresión sensorial, se dan sentimientos, valoraciones, deseos, sugestiones, exteriorizando lo no sensible de la vida anímica: "mientras que se pintaba en el ocaso// la dulce primavera de tu muerte" (**La Estrella del Destino**).

EROTISMO.

Herrera es también tributario del modernismo en cuanto al exotismo se refiere; este aspecto es fundamental en **Las Clepsidras**, donde decididamente elige abandonar la realidad circundante para situar el sueño en África, Asia, etc. El exotismo de Herrera abarca paisaje, época, costumbres, circunstancias y hasta vocabulario. Nace de un deseo de evasión que puede deberse o no al desacuerdo, sin dudas existente, con su medio; pero no debe olvidarse que el exotismo bien puede ser una condición natural del sueño del poeta. De todos modos, estos elementos que constituyen el exotismo de Herrera están recreados con una fuerza vivencial que los rehace como elementos propios. Por otra parte, pensamos que la poesía puede tomar datos de una realidad que no hay que limitar; y que, en consecuencia, todo acervo humano puede ser usado por el poeta "que pisa tierra suya en el presente y en el pasado, en todo el mundo y en todo lo soñado".

UN CAUCE PARA LA VOZ PROPIA.

Es también rasgo propio del modernista que es Herrera la imitación de los poetas franceses del siglo XIX, Samain, Verlaine, Baudelaire; es justo discriminar qué alcance debe darse a esta imitación: la literatura, en su forma escrita, es el medio natural del poeta, que actúa sobre él mediante incitaciones. Esa vida espiritual que es la literatura, absorbida por el poeta y aunada a lo personal, constituye una "reserva de materiales" que le permite ampliar los límites de su fantasía; el que es artista, y Julio Herrera lo era, en grado sumo, une a esto su particular vivencia, y elige la corriente que mejor pueda llevarle a la expresión deseada. En este poeta, en términos generales, las influencias se resuelven en una forma expresiva nueva y propia, en la cual la huella ajena se reivindi-

EL ASCENSO A LA ROCA TARPEYA

Reconoce Roberto Ibáñez la existencia de tres cenáculos: el primero en la calle San José 119; el segundo en Cámaras 96, y el tercero en Ituzaingó 119 (actualmente 1255); este último es el que constituirá de 1902 a 1907 la Torre de los Panoramas. El nombre, que vuelve a esta "torre" "émula de las torres de Babel, de Alejandría, de Pisa y de Eiffel", alude en realidad a un pequeño altillo que constituye el cuerpo de un mirador, a "la deteriorada buhardilla de un tercer piso" según el decir de Demarchi.

Se llega a esta habitación por una angosta escalera cuya plataforma final da a la azotea de la casa; la "torre" tiene dos ventanas, una de ellas frente al río. El mobiliario, tan precario como la habitación misma, está constituído por una mesa y sillas desechadas del resto de la casa; eso sí, en las paredes Julio Herrera colocará grabados de Gustavo Doré y retratos de escritores admirados y, haciendo una concesión al exotismo, un bonete turco. Éste es, someramente, el aspecto material de la Torre de los Panoramas "lanzada por el dios que la habita, Julio Herrera y Reissig", según expresa De las Carreras en 1903.

Se llega a ella por la Senda de Latona, la escalera; se puede ascender a la Roca Tarpeya, el mirador; cabe pasear por la Avenida de los Suspiros y por la Ruzafa de los Espectros, las explanadas.

En esa torre donde "todo el Olimpo estaba presente", se reúne alrededor del "Pontífice", del "Maestro", un grupo de jóvenes escritores: De las Carreras, César Miranda, Pablo Minelli, Andrés Demarchi, Florencio Sánchez, Julio Lerena Juanicó, Fernández Saldaña, Juan José Ylla Moreno, etc.; algunos concurren en forma regular, otros son sólo esporádicos visitantes; pero ser asiduo a la Torre constituye en cierto modo un "espaldarazo literario" dentro del ambiente intelectual de Montevideo.

El dueño de casa, muy cuidadoso de su vestir en cualquier otra oportunidad, suele recibir en camiseta; y allí se toma mate, se fuma, se toca la guitarra, se practica la esgrima, se leen poemas del torrero y de los visitantes, que éste escucha a veces con estoica paciencia, cubriendo de elogios a sus autores para que "desfoguen en verso sus ímpetus e inclinaciones" y con eso evitarles "que concluyan en la cárcel, en la política o en el Parlamento".

ca y legitima por una viva intuición, por una bien determinada personalidad poética que la recrea y la salva.

EL DERECHO A LA OSCURIDAD.

Caracteriza también a este poeta, en parte de su obra, una cierta oscuridad de las significaciones; esa oscuridad en la que Pedro Salinas reconoce una manifestación del derecho del poeta a la más absoluta libertad. En este sentido, Herrera crea con el lenguaje común un lenguaje propio, independiente del habla cotidiana; y aun dentro del ámbito de un lenguaje literario, sigue manifestando su poderosa originalidad. En este caso es inevitable el ataque a lo usual, a lo común, a lo aceptado y desgastado o trillado del lenguaje. Surgen así expresiones inusitadas, como el "reloj psicofísico", la "araña de la muerte", el "fósforo del genio lóbrego de lo Absoluto", etc. Los poetas del tipo de Herrera requieren un esfuerzo especial por parte del lector para ser comprendidos; pero la dificultad de este tipo de poesía no es mera excentricidad, ya que se corresponde con la forma particular de darse la experiencia poética; y esta necesidad "de ser difícil para poder ser", "de ser difícil o no ser", es lo que da a la oscuridad de la poesía de Herrera su particular característica de cosa auténtica. La dificultad se presenta generalmente, no en lo que podríamos llamar los aspectos sensibles sino en lo que podríamos señalar como parte intelectiva, conceptual o inteligible, donde Herrera juega ingeniosamente con ideas y conceptos, ya oponiéndolos en forma contrastada, ya encontrando entre ellos recónditos paralelismos, ya estableciendo remotas asociaciones que hacen de él uno de los mejores ejemplos de la influencia del barroco en el modernismo.

UNA ESTÉTICA DE LO REAL.

La posición de Herrera ante la realidad participa del modernismo y del barroco: existe una gran avidez sensual del mundo; para este poeta el mundo, más que en forma inteligible, se capta en forma sensible: colores, formas, volúmenes, sonidos; hasta los sentimientos se corporizan en apariencias sensibles. Sin embargo, la realidad en su mero existir no tiene para Herrera, ni para los modernistas en general, jerarquía poética; se la eleva por encima de sus formas naturales y se extrae de ella, por medio de la fantasía, su posibilidad estética. Surge de ese modo una realidad particular, plástica, sugerente, colorida, que existe gracias al poder no ya del objeto real sino de la palabra, de la imagen, de la metáfora, de la asociación fónica o visual. Es así que el suave viento del alba se vuelve la joven brisa



En la Torre de los Panoramas (1907).

que se despereza; que el atardecer, al que todos los días se asiste con indiferencia, es un "síncope furtivo" que desangra la tarde en la vertiente, o un "túmulo de oro vago". Y de este modo, en la poesía de Herrera, los objetos ante los cuales pasa distraída la mirada de los que no son poetas, se vuelven centro de visiones y significaciones porque su fantasía, operando sobre lo real, sabe extraer de allí sugestiones que visten la realidad común de una riqueza y esplendor tales que la elevan a la categoría de realidad estética. A veces, como en **Eres Todo**, ni siquiera aparece mencionado el objeto de la realidad, la mujer o la noche en este caso; ella es "lámpara taciturna y ánfora de soñar", toda la Esfinge y toda la Lira y "el abismático pentagrama del mar"; y es la sucesión de metáforas lo que suscita el término real que está eludido. La realidad, pues, en la poesía de Herrera aparece sumergida en el juego de metáforas e imágenes que ella inspira al poeta. En este tratamiento de lo real se ubica también lo que podríamos llamar su dinámica de la realidad, el apartarse de las cosas tal como son para recoger sólo su apariencia momentánea, su estilo no del ser sino del parecer o aparecer. Aparecer que no es muchas veces más que el acaecer de la luz, el fenómeno cambiante, el movimiento. Pero este dinamismo, esta forma animada y viva de captar el mundo, sufre de pronto ciertas detenciones, y la imagen —sin perder su dinamismo— cuaja en el cuadro que tampoco responde al ser de las cosas sino a un momento de su transcurrir. El mundo de la poesía de Herrera aparece así al mismo tiempo como plástico y animado.

Este movimiento se da también, continuamente, entre lo subjetivo y lo objetivo:

"Palomas lilas entre los alcores
gemían tus nostalgias inspiradas"

(Anima Clemens)

Caracteriza a esta poesía, especialmente a la que se agrupa en **Los Parques Abandonados**, el hacer del objeto exterior una resonancia de la vida íntima valiéndose del uso de imágenes. El paisaje, sin perder su plasticidad, se vuelve interpretativo de la situación y de los sentimientos, en un continuo devenir de lo que se piensa y de lo que se siente a lo que se ve. Los hechos psíquicos, pues, encarnan ya en las cosas, ya en los fenómenos del mundo exterior; los cuales, a su vez, parecen desrealizarse. Surgen así imágenes cuyos límites entre lo objetivo y lo subjetivo se ha desvanecido, configurando una realidad sin lí-



mites demarcatorios, en la que todo se penetra y se confunde, y cuyos objetos se llenan de significado insólito, que sin embargo reconocemos como habiendo estado siempre calladamente allí, y a los cuales el poeta les descubre la voz. El paisaje, pues, es tanto un paisaje exterior como un paisaje del alma, un estado espiritual; y aun lo real muchas veces se vuelve válido sólo en cuanto se convierte en imagen de estados anímicos: es el caso de **Desolación Absurda** y de **Tertulia Lunática,** donde en medio al "cósmico mareo" el intelecto no se abre paso; tal vez porque se está ante proyecciones del yo difícilmente inteligibles, frente a las cuales la mirada se deslumbra y se aterroriza a la par, al advertir que allí, en el paisaje que se pone a vivir y a cambiar, aparecen pautas para el descubrimiento de la propia realidad interior.

LA SUGESTIÓN DE LA FORMA

Esta manera de situarse frente a la realidad es causa de frecuentes oscuridades en la poesía de Herrera, oscuridades a las que contribuyen elementos formales muy variados, entre los cuales se cuentan el contraste y el hipérbaton. El contraste puede resultar desconcertante, por la suma originalidad que implica; así en **Reconciliación**:

". . . . . y entonces la tristeza
se alegró con un llanto de rocíos"

Se da asimismo en el ámbito fónico, en el uso del color, en la expresión de sentimientos.

En cuanto al hipérbaton, Herrera aprovecha la libertad que tiene el castellano para alterar el orden de la oración; con esto aligera y varía la expresión y, al mismo tiempo, actúa sobre el lector, que debe mantenerse atento a los variadísimos matices de significación que se tornan posibles.

Como en todo poeta modernista, prevalece en Herrera "el culto preciosista de la forma, la voluntad de estilo refinado, artificial, amanerado, el lenguaje trabajado con fino artificio"; es que, —concepto de filiación parnasiana— la obra de arte no debe perseguir otra finalidad que la realización del arte por sí mismo. Y como este arte se realiza principalmente por el cuidado de la forma, el poeta se aplica a dificultades técnicas, sean ellas de vocabulario, ritmo, rima, etc. La facilidad en arte es la pendiente que lleva fuera del reino de lo bello, a los tristes dominios de lo chato y lo vulgar.

J. H. y R. en 1898, 1903, 1906 y 1907. De la imagen de dandy finisecular a la discutida foto del morfinómano





SIMBOLISMO - MÚSICA - SUGERENCIA

Debe señalarse en forma particular la influencia que sobre el modernismo ejerce el simbolismo. Herrera sigue esta corriente en muchos aspectos: por ejemplo, al considerar que la poesía es "música ante todo", lo que puede observarse claramente, en general, en su obra poética y especialmente en **Las Clepsidras.**

Es también propia de la influencia simbolista la idea de que la poesía debe sugerir más de lo que evidencie, la idea de que las palabras deben ser pautas de un significado que las sobrepasa largamente. Toda la obra de este poeta, en mayor o menor grado, responde a estas características; en sus poemas la aureola de las significaciones sugeridas es precisamente lo más trabajado; y ella está dada, ya por el sentido general del poema, ya por la imagen, por la metáfora, por la onomatopeya, por el ritmo, por los efectos fónicos, etc.

Estas significaciones actúan de distinta manera según la sensibilidad del lector que se enfrenta al poema; así, éste se vuelve una forma abierta, se convierte en una invitación a participar activamente, dirigida al lector, que extraerá de la múltiple idea que el poema ofrece aquello que consulte su particular sensibilidad, su estado de ánimo, la callada o desconocida posibilidad de su propio entendimiento de la poesía.

Poesía de filiación simbolista, la de Herrera y Reissig tenderá a expresar el matiz de un sentimiento, lo vago del corazón, el claroscuro del alma; y a hacer con estas vaguedades una música que siga existiendo cuando esos estados, por sí indefinidos, evanescentes y transitorios, hayan desaparecido. Milagro de la poesía, derrota del tiempo por lo más pasajero, lo más inasible, lo más rápidamente fugitivo; todo lo cual queda allí, en el poema, salvado y fijado para la eternidad.

LOS EXTASIS DE LA MONTAÑA

La poesía eglógica de Julio Herrera y Reissig nace de una necesidad de ensoñación de lo real. Su material poético proviene en gran parte de la literatura europea, especialmente de Virgilio y Samain, pero siendo Herrera un poeta de tan particular imaginación ("Las cosas se hacen facsímiles de mis imaginaciones") resulta para él natural recrear aquello que no es más que simple material de lectura y recrearlo como motivo propio, mundo que, en cuanto inalcanzable, deja en los poemas la huella de una honda y resignada nostalgia:

"¡Ah, dicha analfabeta sin resabios, ni hieles!
El rudo pan del Cielo sabe a tomillo y rosas.
Ah, bañarse en la atónita desnudez de las [cosas,
Y morir en los brazos de la buena Cibeles".
(El Dintel de la Vida)

Esta subjetividad del motivo poético, dada en un poeta de particular sensibilidad y en el que los sentidos sueñan al par de la fantasía, concebirá un mundo eglógico absolutamente personal y, al mismo tiempo, despojado de lo que pudiera particularizar a un paisaje determinado y concreto. En un sentido general, pues, no es acertado acusar al poeta de Los Éxtasis de la Montaña *de desarraigo respecto a la realidad en que vive, ya que no fue su realidad lo que él quiso poetizar sino la realidad íntima, última, que anima otras realidades más evidentes. La intención de Herrera no fue prestar la voz de su poesía a un paisaje dado, sino a "la égloga que sueñan los campos subjetivos".*

Las campiñas de Los Éxtasis, *sus pequeñas poblaciones, así como los seres que las habitan, no alcanzan a llegar a la vida; quedan detenidas en esa poética mitad de camino que es la evocación reiterada de un sueño. Y este sueño eglógico encuentra su ocurrir en un tiempo propio, en un tiempo poético, en una dimensión de lo temporal que surge como una necesidad de esa poesía.*

Por el continuo uso de la imagen visual fijada, ese tiempo se vuelve clara, luminosa, transparente atmósfera: un tiempo visible se desliza en las estaciones, en los cultivos, en las "tintas" con que cantando se adormece el día, y hasta en las ropas que los domingos "sufren" los campesinos; un tiempo audible late en el viejo reloj del campanario, se remansa en el Ángelus, tintinea en la esquila de los rebaños que vuelven al atardecer; y, sin embargo, siempre es hoy. Siempre el inocente día lavado en la fontana, la celestial rutina, la misma nota que el esquilón repite, la perenne risa de la casa de la montaña.



Retrato de Stéphane Mallarmé, que Julio había colocado en la Torre de los Panoramas.

La modalidad impresionista con que la realidad ingresa en el sueño, se hace presente desde el momento que importa menos el conocimiento intelectual de los objetos que la impresión que ellos producen.

El color del paisaje está condicionado por la índole misma de la luz y por las variadísimas formas como los cuerpos la absorben; es así que en el atardecer

"palomas violetas salen como recuerdos
de las viejas paredes arrugadas y oscuras"
(Claroscuro)

La atmósfera es como un velo de color que, cambiando con la luz de los distintos momentos del día, modifica los colores del paisaje:

"El humo de las chozas sube en el aire lila"
(Claroscuro)
"La tarde paga en oro divino las faenas"
(La Vuelta de los Campos)
"Lilas, violadas, lúgubres, mudables como [ojeras,
las rutas poco a poco aparecen distintas;
cuaja un silencio oscuro, allá por las praderas
donde cantando el día se adormeció en sus [tintas".

(Las Horas Graves)

Y ese paisaje que se dilata hasta "los confines de la luz" está lleno de sonoridades: a veces se trata solamente de una vaga música apagada: es que "en las cañas sopla el viento flautista" o bien, otras veces, agrio, "rasca el grillo el silencio perfumado de rosas"; o en la lejanía "suena de roca en roca sus cándidos trintrines la vagabunda esquila del rebaño"; o es un sonido que se acerca para luego alejarse: son los "tintinambulantes" carros madrugadores. Y así la variedad de sonidos que registra el paisaje se multiplica indefinidamente; podría afirmarse que existen sonidos para cada momento del día, para cada lugar, para cada hecho.

Pero tal vez la nota más característica de Los Éxtasis de la Montaña *sea la paz; configuran estos poemas un amplio espacio que sólo confina con el cielo, no exclusivamente en cuanto a límite espacial sino también en cuanto inmediato a Dios. Un lugar de paz, de inocencia, de confianza, de dicha, de trabajo que no es castigo sino ley que el hombre mansamente obedece acordando su voluntad con las exigencias de la naturaleza.*

BIBLIOGRAFIA BASICA

Blengio Brito, Raúl. — "La poesía pastoril de Herrera y Reissig", Montevideo, 1965.

—"Aproximación a la poesía de Herrera y Reissig", Montevideo, 1967.

Bordoli, Domingo Luis. — "Herrera y Reissig", Revista Nacional, Nº 95, 1945.

Bula Píriz, Roberto. — "Herrera y Reissig", Hispanic Institute, New York, 1952.

Crispo Acosta, Osvaldo. — "Motivos de Crítica", Biblioteca Artigas, Montevideo.

de Torre, Guillermo. — "Prólogo a las Poesías Completas de Herrera y Reissig", Losada, Buenos Aires, 1958.

Díaz, José Pedro. — "Julio Herrera y Reissig", Anales de la Universidad, Montevideo, 1962.

Flores Mora, Magela. — "Julio Herrera y Reissig", Montevideo, 1947.

Herrera y Reissig, Herminia. — "Julio Herrera y Reissig", Montevideo.

Ibáñez, Roberto. — "Historia de la Torre", Marcha, 3-III-967.

—"Un mito deslumbrante", Marcha, 10-III-1967.

Oribe, Emilio. — "La poesía filosófica en Herrera y Reissig", El País, Montevideo, 5-VI-960.

Revista La Cruz del Sur, Nº 28, marzo - abril 1930, número de homenaje a Julio Herrera y Reissig, con trabajos de A. Lasplaces, E. Oribe, Pablo de Grecia (César Miranda), Juan Mas y Pi, Carlos T. Gamba, Guillermo de Torre, R. Cansinos-Assens, Jorge Luis Borges, V. García Calderón, Pietro Pillepich, Juan M. Filartigas, J. Pereira Rodríguez, Pedro César Dominici, I. Pereda Valdés, Franz Tamayo, Fco. González Guerrero y Ernesto Mario Barreda.

Sábat Ercasty, Carlos. — "Herrera y Reissig", en Historia Sintética de la Literatura Uruguaya, Plan Reyles, Montevideo, 1930, tomo I.

A. Seluja, D. Pérez Pintos, M. Olivieri. — "Homenaje a Julio Herrera y Reissig", C. D. de Montevideo, 1963.

Valbuena Briones, A. — "El Estilo de Julio Herrera y Reissig", Rev. Nacional, Nº 207, Montevideo, 1961.

Vilariño, Idea. — "Julio Herrera y Reissig", Rev. Número, Nros. 6, 7, 8, Montevideo, 1950.

Zum Felde, Alberto. — "Proceso Intelectual del Uruguay", tomo II, Montevideo, 1930.

—"Prólogo a Obras Poéticas de Julio Herrera y Reissig", Biblioteca Artigas, Montevideo, de 1967.

En *CAPÍTULO ORIENTAL*

Nº 14

LAS POETISAS DEL 900:

DELMIRA Y MARÍA EUGENIA

y junto con el fascículo,
LOS CÁLICES VACIOS de Delmira Agustini
y LA ISLA DE LOS CÁNTICOS de María Eugenia Vaz Ferreira

Indice



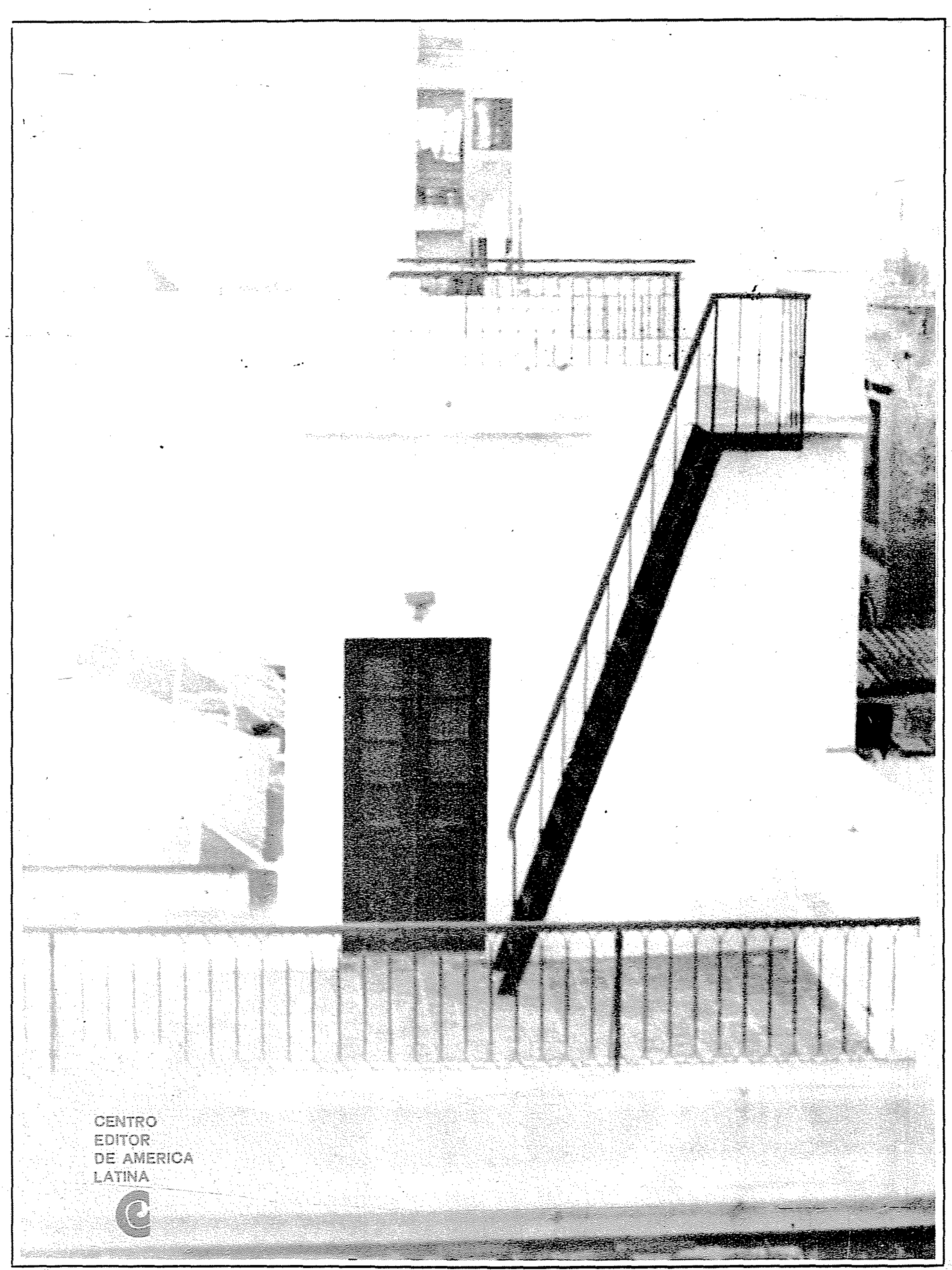
Retrato de la Señora Ernestina Méndez Reissig de Herrera. Pastel de Carlos M. Herrera.

Este fascículo, con el libro

ANTOLOGIA DE HERRERA Y REISSIG

constituye la entrega N.° 13 de CAPITULO ORIENTAL

Precio del fascículo más el libro: $ 100.-



Vista actual de la Torre de los Panoramas.

Impreso en "Impresora REX S. A.", calle Gaboto 1525, Montevideo, en marzo de 1968. Comisión del Papel - Edición amparada en el art. 79 de la ley 13.349.